

中国曲艺志·湖南卷

(未定稿)

志 略 曲 种

《中国曲艺志·湖南卷》编辑委员会

一九八九年七月

志 略

一. 曲 种

湖南有三十九个主要曲种，大体上可分为歌唱类和说诵类两个类别。

歌唱类包括丝弦、小调、渔鼓、弹词、嘎琵琶等三十个曲种；说诵类包括快板、顺口溜、笑话、多源等九个曲种。圣谕有讲有唱，但有专用的〔圣谕调〕；独角戏主要是说诵，但有的选唱花鼓戏〔讨学钱〕、〔卖杂货〕；大擂拉戏，有摹仿花鼓戏唱腔〔比古调〕的曲目，所以上述三个曲种均列入歌唱类。湘中流布的送麒麟、送财神等形式，与送春（即春锣）接近，归并入于〔春锣〕一个曲种；常德的打漂，是莲花闹的一个分支，并入〔莲花闹〕；常德的大鼓是由丧鼓衍变而成，唱腔和艺人均同〔丧鼓〕，故未另列曲种。打大卦、干龙船、龙船卦等，接近曲艺形式，但没有固定的音乐和曲目，也缺乏有代表性的艺人，故未收入。湘西自治州土家族地区的梯玛神歌，中间有些段落具有曲艺艺术的某些特点，但从整体上说，它是一种综合性很强的民俗活动；龙山县文艺工作者于本世纪70年代末期编创的溜子说唱，并有《老光棍成亲》等参加自治州文艺会演，属曲艺类型的文艺节目，也没有作曲种列出。此外，湖南省曲艺表演团体先后演出过的京韵大鼓、单弦、河南坠子、山东琴书。

山东柳琴、湖北渔鼓、湖北大鼓、湖北小曲、四川清音、天津时调等曲种，没有收录。还有在“十年动乱”期间出现的对口词、群口词、枪杆词、锣鼓词等形式，也没有收录。

〔丝弦〕流布于全省各地，是湖南的主要曲种之一。因伴奏乐器以胡琴、扬琴、琵琶等丝弦乐器为主，所以叫“丝弦”。又因其流行年代较久，有的地方称之为“老丝弦”。

湖南丝弦源于明清之际的时调小曲，首先在长江下游地区流行，传入湖南之后，与本地民间音乐结合，逐渐发展成为一个曲种。

（注一）

明隆庆元年（1567）《宝庆府志》载武冈《鳌山书院记》说：“有州人谱〔杨柳青〕。”明万历三十二年（1604），公安派文人袁宏道（1568—1610）游桃花源，在《由水溪至水心崖记》中记述：“余因命童子，度吴曲。”万历四十五年（1617），武陵（今常德）龙膺致仕归里后所作的散曲小令《黄莺儿》记载：“听吴歌细腔，杂湖歌别航。”他们二人提到的吴歌、吴曲，原指江浙一带的时调小曲，湖歌指湘北民歌。当时二者已同时演唱了。袁宏道在《致江进之书》中也说道：“《毛诗》、《郑》、《卫》等风，古之淫词蝶语也；今人所唱〔银柳丝〕、〔桂针儿〕之类，可一字相袭不？世道既变，文亦因之。今之不必摹古

者也。亦势也。”江进之，湖南桃源县人。袁氏与江进之论文，提到的时调小曲曲牌，在衡阳籍的王夫之（1619～1692）的《夕堂永日绪论内编》中，也有记载：“〔清商曲〕起自晋宋，盖里巷淫哇，初非文人所作，犹今之〔劈破玉〕，〔银纽丝〕耳。”清乾隆五十四年（1789）刊行的《黔阳县志》中，有这样的记述，“又为百戏，若要狮，走马，打花鼓，唱〔四大景〕曲，扮采茶妇，带假面巫舞诸色，入人家演之。”上面提到的〔银纽丝〕，〔杨柳青〕，〔四大景〕等，都是明清时期广泛流传的民间曲调，今天仍然是湖南丝弦的常用曲牌。湖南的〔湘江浪〕，又名〔潇湘浪〕，〔湘江郎〕，清乾隆年间已传至江苏。袁枚有“琵琶曲诉〔湘江郎〕”之句。

湖南与苏、皖有长江作纽带，舟楫较便，达官巨贾，往来频繁。随着政治上、经济上的往来，必然会促进文化上的交流。江苏的〔无锡景〕，〔滩簧〕，安徽的〔安庆调〕，〔凤阳调〕传入湖南；湖南的〔湘江浪〕等又传至长江下游地区。丝弦现存曲牌二百余首，与苏、皖、浙同名同曲，异名同曲，同名异曲者不下数十。

关于丝弦的缘起，除上述的“下江说”外，还有一种“上江说”。如常德艺人徐梅清等说是“从四川传来的。”（注二）。据胡度在《关于四川清音》一文中所说，“清光绪（1875～1908）年间，以叙府（今宜宾），泸州一带最为流行。演唱者多为商船歌

故，并见有乾隆（1736～1795）时的刻本。由此可知，至少在清代乾隆年间，清音已在四川演唱了。”（注三）。这样看来，湖南丝弦的流传历史，早于四川清音近两百年。四川不是丝弦的来源地，但清音与丝弦的关系确实比较密切。曲目和音乐有许多是相同或近似的。这是因为：二者同源，传入湖南的曲调，也可能传至四川。或在湖南落户后再传至四川；再，湖南与四川毗邻，艺人之间的交流，十分频繁。

丝弦在其流布和发展过程中，由于地理位置、交通条件、语言音系和风土人情等方面原因，已形成许多风格上各具特色的支派。如长沙、浏阳、益阳、邵阳、衡阳、湘潭、武冈、平江、大庸、永顺、辰溪、道县等丝弦。其中，以常德丝弦保留的曲目、曲牌（曲调）最多，特点最鲜明。

常德地处沅水下游，洞庭湖滨，是湘西北水陆交通的枢纽，接受外来曲调较早，辐射面也较大。现在，常德丝弦包括常德、桃源、津市等地的丝弦。据湘西土家族苗族自治州编的《曲种志》介绍，永顺、大庸等地的丝弦，也是常德丝弦的分支。永顺艺人张敬之，曾于一九二三年请常德艺人杜宏喜去传艺；一九二四年至一九二六年，津市艺人谷冬爹曾去大庸教唱丝弦。（注四）。

丝弦作为一个曲种在湖南形成之后，受到城镇人民的欢迎，许多专业或业余的班社，相继出现。据五十年代中期澧县文化馆调查

资料介绍，清道光（1821～1850）年间，该县就有“丝弦学馆”的组织。传习、演唱丝弦曲目李缓万（18XX～1965）是第三代传人咸丰（1850～1861）以后，长沙专业班社有十余多另外还有大批零散艺人分别在徐长兴、玉楼东、天然台等茶馆酒楼进行演出活动。

（注五）民国初年，丝弦爱好者申少兰兄弟等共28人，在长沙组织“埙篪社”，排演过《秋江》、《思凡》等曲目，受到好评。在一九五三年全省民间文艺团体调查材料中，有下述记载：“逸志丝竹友社，有百多年的历史，是丝弦中的老业余组织。过去有些传下来的演唱底本，抗日时失散。现在社内的乐器，还有三件是七十年前传下来的。”（注五）又据益阳艺人沈益成介绍：湖南丝弦专业化，“是从清代残废院里开始，当时盲人中擅弹唱的很多。盲女龙昭，即为清代著名歌女。专业性活动，开始于太平天国以前，盛行于太平天国以后。”（注六）清末民初，演唱丝弦的班社，许多地方都出现过。如武冈的“都梁丝弦委员会”，大庸的“庸城琴社”等等。至于从事丝弦演唱的艺人、歌女，则更不胜枚举。如清光绪（1875～1908）年间，湘潭名妓莫兰仙，就是名噪一时的丝弦艺人。

丝弦以唱为主，以说为辅，说唱穿插交替。道白分说白（第一人称）、表白（第三人称）、对白。插白四种。在伴奏音乐进行中的插白，常德艺人称为“浪白”。道白大都用散文形式，也偶有用

韵白的。结构通常包括词头、正篇和尾词三个部分。过去，在丝弦的从业人员和爱好者当中，有许多文化素养较高的失意文人。所以，传统曲目的底本，追求文学上的欣赏价值，用词典雅，讲究文采，注重平仄对仗。一般不用生僻的土语。京韵“十三辙”基本适用。常德等地方言有儿化音，算半个韵，故常德丝弦有“十三个半韵”之说。丝弦曲目中，间或有少数生活情趣浓厚的通俗作品。丝弦唱词句式，多种多样。七字句是基本句式。音节为“二二三”。十字句也较多，音节为“三三四”或“三四三”。长短句也是常见句式。除此外，还有四字、五字、六字、八字、九字句和多字句等句式。有时还运用衬字、嵌字、衬句、嵌句、垛句等变化句式，来丰富语言的表现力。

丝弦的曲目分为长篇、中篇（单段）和短篇（小品）三种。长篇曲目多取材于传奇故事，有丰富的情节，有众多的人物。如《二度梅》、《昭君和番》等数十部。单段曲目有简单的故事情节，人物也不多。如《摘葡萄》、《小寡妇上坟》、《双下山》等数十部。短篇曲目，一般没有故事情节，音乐的抒情性很强，多描写四时景色、闺情闺怨、叹烟花、怀故旧等方面的内容。如《四季相思》、《喜报三元》等近两百个。丝弦艺人过去习惯称有故事情节的中、长篇为丝弦正调，或称丝弦戏；把短篇曲目称为丝弦杂调，或叫丝弦乱弹。正调的演唱者，多为文人雅士，只应邀在室内座唱。演

员分别担任曲目中人物，可出可进；杂调可在室内演唱，也可由零散艺人在茶馆酒楼流动演唱。

丝弦音乐，分牌子丝弦和板子丝弦两大类型。

早期的丝弦，只有短篇曲目。即使用一个曲牌反复演唱的办法，叙述一个内容。如《四季相思》，用〔银纽丝〕演唱；《喜报三元》用的〔叠断桥〕；《西宫词》用的〔滩簧〕；《哭亡妻》用的〔淮调〕。等等。属“单曲体”。中篇（单段）曲目的出现，由于有相对完整的故事情节，为了适应曲目中人物的情绪变化，需组合两首或两首以上的曲牌来表现一个内容。属联曲体制。如《双下山》就联接七首曲牌：

〔八板头〕—〔满江红〕—〔八板子〕—〔渭腔〕—〔越调〕—〔半边月〕—〔清江引〕。

〔小乔哭夫〕用的〔背工头〕、〔背工调〕、〔背工尾〕。这三个曲调实际上是一个〔背工调〕。其第一句和最后一句叫散，以收到一定的情绪变化的效果。辰溪艺人称这样情况为“曲头”。

“曲腰”、“曲尾”。〔注六〕类似曲牌还有〔越调〕、〔斗把高腔〕、〔渭腔〕、〔三更天〕等。〔越调〕分为〔正越调〕、〔反越调〕、〔越调尾子〕、〔越调垛子〕四种腔调。〔渭腔〕包括〔平渭〕、〔汉渭〕、〔高渭〕和〔渭腔垛子〕四种腔调。它们都各具特点，有的长于叙事，有的长于抒情。从单曲到联曲，是经历

一个嬗变过程的。究竟始于何时何地何人，史籍无记载，艺人说法也不一，无从稽考。

板子丝弦分〔川路〕、〔老路〕两种。前者激越；后者深沉。它在全省许多地方均已形成，其中常德、大庸、辰溪等地是主要流布地区。从发展轨迹看，牌子丝弦是板子丝弦形成的基础；板子丝弦的出现，使丝弦音乐得到进一步丰富。

板子丝弦分〔一流〕、〔二流〕、〔三流〕三种板式。〔一流〕一板三眼，长于抒情，音调与牌子丝弦的〔南词〕有关。如《宝玉哭灵》中的〔贾宝玉出门来眼观四下〕；〔二流〕，一板一眼，长于叙事，音调与〔脱禅〕、〔六思凡〕有关。如《苏三起解》中的〔忽听一声叫苏三〕；〔三流〕，散板，音调与〔高渭引子〕有关。多出现在悲痛、激动的段落，如《宝玉哭灵》中的〔见灵位心如焚犹如针扎〕。

板子丝弦，多用于篇幅较长、矛盾尖锐、情绪起伏较大的曲目。如川路的《宝玉哭灵》、《苏三起解》、《拷红》、《大宴》、《秦香莲》、《醉打山门》等；老路的《雪梅吊孝》、《马前复水》、《描容上京》、《雪梅教子》等。《苏三起解》是清代花部乱弹作品《玉堂春》之一折。清嘉庆七年（1802），《众香国》的作者在北京看到演出。（注七）《宝玉哭灵》是《红楼梦》中的选段。丝弦移植、改编的这些曲目都是在清代中叶以后才有的。

板子丝弦在形成和发展过程中，曾与地方戏曲和四川清音等姊妹艺术，有过横向联系。常德、桃源的板子丝弦，其音调与武陵戏高腔中的〔皂罗袍〕、〔山坡羊〕等曲牌非常接近。（注六）四川清音在形成之后，对早于它的丝弦产生过影响。板子丝弦有〔川路〕的腔调，是事出有因的。到底是湖南艺人去四川演出，顺便学会的，还是四川艺人来湖南演出时留下来的，具体的渠道和过程，尚待考证。

板子丝弦形成后，其音乐，特别是唱腔部分，经过不断发展和改进。据1953年“全省艺人调查材料”介绍：“过去，老丝弦中的川、老路行腔较硬，群众反映不大好听。二十年前，由徐梅清领导一些业余艺人，把川、老路行腔改得较柔软，现在唱的腔调，就是经过他们改过的”。这说明，板子丝弦的唱腔，到二十世纪三十年代才趋于定型。艺人中，有一个约定俗成的规定，即在同一个曲目中，牌子与板子不能混用；在板子丝弦中，川路与老路也不能混用。

湖南丝弦在历史上，曾经出现过许多造诣很深的艺人。如浏阳的潘愚生，辰溪的余维桂，邵阳的卿禄云、李正华、陈桃元，长沙的杨福生，平江的罗特青（罗斋公），益阳的沈益成，等等。武冈的张坦宜，浙江人，原为旧县政府职员，酷爱丝弦艺术。1927年与李国珍等组织“都梁丝弦委员会”，对武冈丝弦的发展，起过

很好的作用。常德的徐梅清，澧县的李绥万，桃源的李玉成，对常德丝弦的发展，产生过重大影响。徐不仅改进过板子丝弦的唱腔，五十年代初期，他与粟甄玖、龚顺泰等改编的《黛玉葬花》，一反过去板子与牌子不能连用的旧习。（注八）以〔川路〕音乐为主，并选用〔满江红〕、〔越调〕、〔银纽丝〕等曲牌，使音乐更完美地反映了内容。李玉成长期坚持在乡镇一级的场所进行演出，与基层群众接触较多。所以他以演唱生活情趣浓厚的曲目最为擅长。如《骂鸡》、《张三借靴》、《皮晋顶灯》等。

丝弦自明末清初在湖南形成后，到清代中叶至清末民初之间，曾经出现过高峰时期。后来随着京剧的传入，流行音乐的兴起，它逐渐退潮。到二十世纪四十年代，已日趋凋零。从业人员迫于生活，无心从艺；新曲目来源枯竭；演唱队伍日益缩减。中华人民共和国成立之后，在党的“百花齐放，推陈出新”文艺方针指引下，取得很大的发展。五十年代初期开始，许多新文艺工作者参加丝弦传统艺术的挖掘、整理工作，抢救了大量濒于失传的曲目和音乐。在数以千计的音乐资料中，选编出版《湖南丝弦音乐》一书，整理的《双下山》等优秀传统曲目，由当时的湖南省民间歌舞团首演之后，出版单行本，并灌制唱片，在群众中广为传播。一九五八年创作的《扫盲运动到了乡》，参加全国第一届曲艺会演，并作为优秀节目之一在怀仁堂作汇报演出。随后又出现《喜事多》、《夸货郎》、《追针》、《沙田路上》、《风雪探亲人》、《姑娘

渡》。《滨湖赞》。《江姐进山》。《欧阳海救列车》。《姑娘的心愿》。《三个媳妇争婆婆》等现代化题材的曲目，有的参加全省、全军或全国文艺会演；有的由出版社、报刊、杂志、电台发表；有的是湖南省歌舞团、湖南省曲艺团的保留节目；有的被摄制为电影、电视片；有的录制唱片或磁带。《双下山》等曲目的录像，由美籍华人赵如兰教授带至美国哈佛大学放映，受到很高的评价。在丝弦艺术改革和理论建设方面，也取得很大成绩。由传统单一的座唱形式，根据内容的需要，增加立唱、走唱；由单旋律的独唱，增加到多声部的重唱、合唱等形式，从而扩大了丝弦艺术的表现能力。五十年代中期，朱之屏撰写的《湖南丝弦音乐介绍》一文，叙述丝弦的源流沿革和艺术特点；七十年代末期，龙华在《湖南曲艺初探》中，对丝弦的历史和现状，作了进一步的考证和论述。中国曲艺家协会湖南分会领导的湖南曲艺理论研究会，湖南师范大学大学生戏曲曲艺研究会，也经常开展丝弦的理论研究活动。省歌舞团、省曲艺团和原常德市曲艺队等专业表演团体，以及各地的业余演唱组织，经常演出丝弦曲目。表现在队伍的建设上，也出现可喜现象：戈人、叶蔚林、山柏、余致迪、彭信理、徐泽朋、储扬荣、曾凡华等，为丝弦创作过许多曲目；洪滔、黄挥、刘剑锋、唐运善、张益华等人，对丝弦音乐做过大量的收集整理工作。在著名艺人龚佑松、匡鹤龄、戴望本的传授下，出现一批丝

弦演唱人才。如金汉珊、蒋慧鸣、刘淡浓、徐世辅、胡楠、宋洁等，在群众中有一定的影响。

注一：见龙华《湖南曲艺初探》

注二：见1953年湖南民间艺术会演资料。

注三：见胡度《关于四川清音》

注四：见湘西土家族苗族自治州曲种志。

注五：见《湖南丝弦音乐》

注六：见《湖湘曲论》

注七：见《中国大百科全书·戏曲曲艺卷》第552页

注八：见《湖南丝弦音乐》。

〔小调〕湖南主要曲种之一，又称调子、小曲子。湘中的长沙、湘潭、益阳、湘南的常德、怀化和湘西自治州，湘南的衡阳、郴州等地，均有小调流布。清宣统元年（1909）《长沙日报》登载一则消息说：“省城敝俗，游手好闲之子，三五成群，街弹巷鼓，卖唱淫词，口笛手灯，夜游无度，甚至招摇过市，幼女同行……”从上述消息中，看出小调在当时的盛况。

小调的历史悠久，特点鲜明，以祁阳小调最有代表性。它流行于祁阳、零陵、东安、邵阳一带。据《祁阳县志》有“俗尚弦歌”

(引宋晏殊语)的记载，到明末清初之际，就在县内的黎家坪、文明铺、羊角塘等地广为盛行。以县境的湘江为界，南岸为南派，以演唱丝弦小调为主，曲调抒情细腻。艺人杨梅生(1873~1961)是南派的代表人物。北岸为北派，以演唱地方小调为主，曲调热情粗犷。代表性艺人有周舍生、刘安生、朱敦祥、龚友宝等。二十世纪五十年代以来，由于互相交流，逐渐融合。

祁阳小调开始只唱不说。现在是以唱为主，说唱结合的演唱形式。一般是一人演唱，一人伴奏。也有男女对唱，坐唱，走唱或边舞边唱。没有固定的演出场所。室内室外均可。主要伴奏乐器是二胡、月琴、三弦、扬琴、琵琶等丝弦乐器。个别的有加入笛子、唢呐等吹管乐器的。现存曲调三百首。常用的有〔五更留郎〕、〔敬郎三杯酒〕、〔四季花开〕、〔十月花开〕、〔讨学钱〕、〔送金花〕、〔采花调〕、〔一匹绸〕、〔打四门〕、〔闹五更〕、〔出门调〕、〔龙船调〕等四、五十首。演唱时，男演员多担任伴奏，女演员常用瓷碟、盅子、竹筷等作道具，敲击节奏，以辅助演唱，并经常使用打花舌的演唱技巧，烘托欢快、热烈的气氛。

祁阳小调的唱词多为七言四句体，用韵文写成。也有五字句或长短句等变化句式。唱词通俗，饶有生活情趣。有的曲目，大量使用衬字、衬词，如〔割韭菜〕、〔五更留郎〕的衬词，甚至多于主词。用七声音调的祁阳方言演唱，有问有答，有呼有应，中间穿插

哥呀。妹呀等称谓词亲切地呼唤，生动活泼，诙谐风趣。

中华人民共和国成立之后，祁阳小调艺术结束过去的漂流不定的困苦生活。建立许多演唱组织，登上大雅之堂的舞台。在1956年的全省农村文艺会演中，艺人杨梅生演唱的〔闹五更〕，朱教祥、朱美秀父女演出的《兄妹生产》，获优秀节目奖。后来他们父女二人受原湖南省民间歌舞团聘请，担任祁阳小调的演员和教唱的任务达三年之久。经常表演《五更留郎》等曲目，并到北京演出过。新文艺工作者根据祁阳小调创编的《赞三军》、《赤脚歌》、《十月花开》、《三杯开禧酒》等曲目，在省内外产生过很大影响。目前，全省的一些专业和业余的文艺团体，经常上演祁阳小调的节目。

〔渔鼓〕 渔鼓是湖南的主要曲艺曲种之一。有古道情、道情、渔鼓、渔鼓道情等别称。它主要用渔鼓简伴奏，所以称为渔鼓。

据清乾隆南岳志·寺观卷载，南岳诸多的道教宫，建观于唐开元年间，源于道教〔新经韵〕的道情同时传入湖南，为道情演之始。

南宋城市商业兴起，沿湘、资、沅、澧四水一批商埠建立，道情渔鼓，宝卷宣讲进入城镇。如：衡阳城西的瓦子坪，据传是当时民间艺人，僧侣道士唱道情，讲宝卷的场地，当属瓦子，勾

栏的遗名。

元代杂剧作者马致远所作《吕洞宾三醉岳阳楼》第三折，描述吕洞宾的人物形象及唱词中，均提及怀抱愚（渔）鼓之句。（明臧晋叔编《元曲选》）。明嘉靖年间，湖南靖州人许潮所著杂剧《武陵春》中。剧中人黄道真的唱词中亦有“吟得几句小诗，唱得几个道情”之词句（《盛明杂剧》）。

明末清初，衡州人王夫之，曾于清康熙十年撰写《愚鼓词》二十七首，寓其家国兴亡之情。作者《遗兴诗》中也提到，“凄凉愚鼓被人敲。”

清中叶以后，湖南渔鼓进入昌盛时期。同治安仁县志载，“县境渔鼓演唱，一曰源于元代鼓板，二曰源于明代弹唱。”姑不论其渊源考据是否准确，但可作为渔鼓在当时该县境内已广为流行的有力佐证。当时在省府所在地——长沙，渔鼓的流行已渐引起文人们的赏识。同治年间文人杨恩寿在其著作《坦园日记》中，除详为记述历年为其母祝寿，邀请艺人张跛演唱渔鼓道情的动人情景外，还特别为该艺人写有《张跛小传》一文。

同时期，湖南地方戏曲发达，不论湘、汉、辰河、祁、昆等地方大剧种，亦或花鼓、皮影、木偶等小戏的繁多剧目，因受道情渔鼓的影响，凡以道家人物出现的剧中角色，其形象造型均为抱渔鼓持筒子；唱腔曲牌亦为〔渔鼓腔〕或〔道情腔〕，如：《珍珠塔》，

《湘子传》、《四姐下凡》诸剧目。

民国时代，湖南战火频繁，灾祸连年，农村凋蔽，艺人们为求生存纷纷进入城市，由分散走向集中，由流动转向固定，出现了较多的专业化艺人，出现了他们自己的行会组织。长沙的“永定八仙会”，益阳的“湘子会”，衡阳的“果老八仙会”，衡山的“老郎会”，湘潭的“永湘八仙会”等。它们一般都有固定的会址和组织规章，并相约设点，在较为人群聚集的一些庙会场地，茶馆酒肆进行定点演唱。如长沙火宫殿，天符庙，衡阳市杨泗庙，大码头，澧县文庙，湘潭黎头咀，邵阳下河街渔鼓场等。艺人们在各自活动的地区内轮换演唱，并有每年一度的行会祭祖活动，以及地区之间的交流等，大大促进了自身的发展。

湖南地形复杂，民族众多，方言关系繁杂。因此，对渔鼓这样一种具有浓厚地方色彩，与当地地方音调紧密结合的曲种，其曲目内容，语言运用，曲调唱腔，伴奏习俗，演出形式等方面，均形成各自的风格与特点，也就产生了“渔鼓”这一曲种的多种支派。如“衡阳渔鼓”，“澧州渔鼓”，“沅水渔鼓”，“湘西渔鼓”等。在各支派中，由于小片地区的语言音调的差异，更主要的是代表性艺人的创新与发展，又形成了地域性的流派。计有：“岳阳渔鼓”，“华容渔鼓”，“常德渔鼓”，“宝庆渔鼓”，“衡山渔鼓”，“祁东渔鼓”，“永顺渔鼓”等数十种。

在诸多分支与流派中，还存在着两种不同的从艺习俗，一为单纯的渔鼓从艺者，不附带从事其他艺术的表演，他们的唱腔较为原始单一。另一种为“渔。皮合流”或“渔。木合流”的艺人，他们能操“渔鼓”与“皮影戏”或“木偶戏”两种技艺，应付不同场合的要求。“渔。皮合流”的情况在湖南一带甚为多见，“渔。木合流”在湘西的永顺等县久已盛行。据衡东县白莲乡艺人向秋桂

(1917~)介绍，衡山、衡东的渔鼓艺人，在清末民初即已开始同操二业。这类艺人演唱渔鼓所用腔调，亦通用于皮影戏。由于需表达角色要求，同时受戏曲音乐的影响，他们的渔鼓音乐已由单纯的“板式变化体”发展成为“曲牌板式变化混合体”。

湖南渔鼓，是以唱为主，以说为辅。它的音乐是群众熟悉的宣叙性的吟诵体音乐，它的文学是艺人们以生动通俗的地方方言韵辙来编写的诗赞体口头文学。七言句，十言句居多，亦有四言五言。因而湖南渔鼓的艺术特征就在于，“语言的音乐化，音乐的语言化。”

湖南各地渔鼓，都各自具有其特点的主要唱腔，可称之为〔主体腔〕，它只是由几个调式骨干音组成的框架式声腔，是在按字行腔的原则下，又不断变化着其音乐内涵的〔板腔体〕声腔。它们的名称有，常德沅水渔鼓〔老江调〕，衡阳渔鼓〔平腔〕，〔道情腔〕，湘西渔鼓〔正腔〕，邵阳渔鼓〔正调〕等。各地的渔鼓〔主体腔〕，是在各自不同地方音调的环境之下形成的曲体，因而旋律各异，伴

奏乐器及鼓板的击法也不相同。但近百年来都走上一条大致相同的发展道路，借鉴或吸收了戏曲音乐的艺术处理手法，通过节奏变化、旋律装饰、音色改变来丰富自己的音乐。特别是对原有〔主体腔〕，通过伸展、紧缩、放散等板式变化来表达喜、怒、哀、乐之情，形成了各流派的多种唱腔。以艺人罗九如为代表的沅水渔鼓有〔云腔〕、〔怒腔〕、〔欢腔〕、〔悲腔〕、〔娘娘调〕等；以周子房为代表的澧州渔鼓有〔前河平腔〕、〔二流平腔〕、〔花腔〕、〔悲调〕等；以武智雄、董德贵为代表的衡东、衡山渔鼓有由〔四平腔〕衍变而来的〔中平〕、〔阳平〕、〔阴平〕、〔连平〕、〔清江引〕、〔红绿袄〕、〔观音赞〕等。还有，芷江的曹家文，祁东的邹祖西，衡阳的伍嵩皋，邵阳的张石生，永顺的刘海等，都是以博取各家之长，驰名当地。在唱腔发展的同时，表演形式由单一的走唱发展为坐唱，一人演唱发展为两人对唱，单纯的敲击乐器伴奏，发展为加入月琴或二胡等，加强了渔鼓的音乐色彩。

湖南渔鼓的传统曲目较为丰富，以中、长篇为主，多为历史题材，侠义故事和民间传说。亦有以“大传”、“小记”、“私访”来分类之说。“大传”系根据各种长篇小说编写，如，《说唐》、《说岳》、《水浒》、《三国》、《西游记》、《封神榜》等，又叫“传书”，按章回顺序，进行连续系列演唱；“私访”主要是唱历代皇帝、权官微服私访，除暴安良的故事，一般为中篇结构。有：

《彭大人私访广东》、《彭玉麟上汉阳》、《陶澍访江南》、《梅庵镇除霸》、《大闹海家店》等。“小记”则是除以上两种以外的各种题材的较小曲目，多是从某些言情小说中摘取一段，编撰而成。有：《兰桂打酒》、《碧玉簪》、《滴血珠》、《翠花楼》、《合同记》等。

对这样繁多的渔鼓曲目，艺人们采取“桥本”与“铁本”两种文字形式来记录保留，“桥本”又称“桥路本”，是故事提要，艺人只要记住了分段故事的发展过程，人物角色的“进”、“出”先后及其相互关系。按情节要求，套上一些适合角色、环境的通用唱词、道白、诗句等，实际上是一种“即兴式”的创作演出。“铁本”是经过前辈艺人的精心整理，唱词、白口均为特定人物、特定环境服务，字句一般不作任意更改，更不得临场增减。同时，较为注意押合当地土语韵辙，有较高的口头文学价值。五十年代，不少艺人在传统曲目的“铁本”基础上，进行整理改编，出现了一批优秀的改编曲目，有：常德周子房的《岳飞传》，衡山曹德贵的《王横摆渡》、《张保烧船》等。不少曲目由省人民出版社出版过单行本。

近四十年来，各地渔鼓艺人在新文艺工作者的协作配合下，创编了不少颇具影响的现代曲目，在历届会演中屡见不鲜。如湘西渔鼓《红军大战十万坪》、《小红军》，常德渔鼓《找妈妈》，衡阳渔鼓《抢渡大渡河》、《歌唱齐昌栋》、《送亲人》、《红小兵救

列车》、《草房红灯》、祁东渔鼓《智取炮楼》、芷江渔鼓《党的政策开红花》、澧州渔鼓《马月花学文化》、宝庆渔鼓《局长批报告》等，这些曲目大都有新文艺工作者参加，对音乐进行试探性改革，因而获得了良好的舞台效果，深受群众欢迎。

渔鼓艺人演出照

〔长沙弹词〕用长沙话演唱，又称唱评、讲评，系从道情发展而来。为湖南主要曲种之一。流行于长沙、益阳、浏阳、岳阳、湘潭、永州、常宁一带，尤以长沙、益阳、浏阳最为盛行。

长沙弹词的形成年代及早期历史，现尚无精确记载。在艺人中长期流传这样一个传说：八仙之一的韩湘子成仙之后，为了将叔父文公及妻子度为长生不老的大罗天仙，邀了吕洞宾把修行的好处编成唱词，用一个渔鼓筒，一付筒板，一个钹子。吕洞宾用一面琵琶，两人配成渔鼓弹词说唱修行的好处，终于感动了文公等人与韩湘子一道修行而去。这虽系传说，也说明弹词的形成和发展与唐代道教有一定的联系。而且历代弹词艺人都将韩湘子奉为祖师爷。清·杨思春在《坦园文录》中曾详细记录了长沙道情艺人（即今日的弹词艺人）张跛在一八六三年演唱《刘伶醉酒》时的情形，说明在一百多年前长沙弹词的演唱已达一定水平。

长沙弹词自清代中期传入益阳、浏阳后，结合当地语言特点，

并受其地方戏曲的影响，经过一百多年的衍变，在唱腔上已具浓郁的地方色彩，也积累了部分曲目，并冠以“益阳弹词”的名称。但其音乐结构、主要曲目、伴奏方法等基本特征仍未超越长沙弹词的范畴，实为长沙弹词的分支。

清朝光绪初年，弹词艺人就有了自己的行会组织“永定八仙会”（亦名“湘子会”），设长沙堤下街。艺人均需入会，并交纳会费，领取刻有“永定八仙”四个字和编号的小铜牌，方能营业。这个组织在本世纪三十年代又改为“渔鼓弹词业职业工会”。益阳弹词艺人也有“湘子会”这一组织。艺人的月琴上吊有四方小灯，背面火印有“天花福”三个字，湘子会并设有红簿名册，记载入会艺人名字。两地的“湘子会”每年年初聚会一次，设酒菜拜敬湘子菩萨。

长沙弹词最初均为街头流动演唱（俗称“打街”），由两人合作，一人执月琴，一人执渔鼓筒、简板、钹（称为“三响”）。后因戏院、电影院逐渐增多，艺人入不敷出，故逐渐改为一人自弹月琴演唱。一九二七年后，长沙艺人舒三和与张德月、周寿云等在沿江怡和码头一带搭简易露天布棚演唱，开始了弹词的“坐棚”演唱。益阳艺人也是在一九三一年后，由于镇上陆续开设了“四海茶馆”、“张玉兰茶社”等茶社，而开始了坐棚说书。

长沙弹词在唐朝时期，因与道教有密切关系，主要演唱“劝世文”之类。后来逐渐演变为演唱历史故事，称为“小本”，有《宝

钏记》、《碧玉簪》、《珍珠塔》、《二度梅》、《再生缘》等；进入书场后，开始演唱中篇、长篇故事，有《五虎平西南》、《万花楼》、《月唐传》、《残唐五代》、《南岳飞龙传》、《杨家将》、《罗通扫北》、《慈云走国》、《七剑十三侠》、《三合明珠剑》、《水浒传》、《大小八义》、《七国志》等等。长沙、益阳、浏阳艺人演唱的曲目虽各有所侧重，但基本相同。

长沙弹词的曲目本为散文，韵文相间，说唱结合，短篇侧重于唱，中、长篇侧重于说，唱词多为七字句。

长沙弹词音乐为上下句结构的板腔体，有九板九腔。九板为平板、慢板、快板、散板等，九腔为平腔、悲腔、欢腔、柔腔等。

中华人民共和国成立后，在党和政府的关怀重视下，长沙弹词得到了很大的提高和发展。五十年代初，政府就对艺人进行调查访问，长沙市成立了“弹词说书组”，益阳市成立了“渔鼓弹词学习会”，组织艺人学政治、学业务和参加党的各项中心工作及政治运动的宣传。一九五七年，长沙民间艺人成立了自己的组织——“长沙市曲艺、杂技工作者联合会”（内设弹词说书组），益阳艺人成立了“益阳市曲艺组”。一九五八年，先后成立了长沙市曲艺队、湖南省曲艺团和东区红光曲艺队、西区民间曲艺队。一九六三年成立了“益阳市曲艺队”，均把长沙弹词作为主要曲种之一，并有新文艺工作者参加演唱。这样，长沙弹词从书场开始走上舞台。

与此同时，由于通俗演唱读物的大量出版和省、市各级多次举行曲艺会演。加之不少新文艺工作者从事弹词创作，也促进了长沙弹词创作的繁荣。特别是在短篇曲目的创作和传统曲目的挖掘整理方面取得较好的成绩。如《贺庆莲》、《红军进长沙》、《霹雳一声春雷动》、《三块假光洋》、《雷锋参军》、《武松打虎》、《鲁提辖拳打镇关西》、《东郭救狼》、《宝玉哭灵》、《太白赶考》、《武松怒打观音堂》等都在群众中产生过一定的影响。不少节目至今仍久唱不衰。其中有的节目曾被摄成电影，有的被灌制成唱片。

长沙弹词艺人在建国后最有影响者首推舒三和（1900～1975年）。舒在四十年代就已享名长沙曲坛，建国后他的艺术达到了新的高度。他精湛的艺术和热情为人民服务的精神赢得了群众的爱戴和尊敬。他克服了文化水平低的困难，创作和整理了不少优秀曲目，为长沙弹词的发展作出了很大的贡献。此外还有周寿云、廖福兴、李青云、张友福、颜祖武等艺人，均各具特色。建国后培养的中、青年弹词演员甚多，其中以彭廷坤、邓逸林、刘望宁、谭水利等最为出色。

弹词艺人演出照

〔嘎琵琶〕 桐族曲种，流行于通道、靖州及与广西、贵州毗邻的侗族地区。侗语“嘎”就是“歌”的意思。嘎琵琶可直译为

琵琶歌。演唱者自弹侗族琵琶，伴奏歌唱和作唱段间的间奏。侗族琵琶有两种，小的称“牛腿琴”，或叫“牛巴腿”，发音铿锵；大的外形很象汉族地区的小三弦。与古代的“弦鼗”相似。《风俗通》、《旧唐书·音乐二》、《乐录》等古籍中，也称弦鼗为枇杷。嘎琵琶是侗族民间口头文学和歌唱艺术经过长期发展衍变而成。究竟始于何时，尚无定论。据明末邝露的《赤雅》中“侗人”条记载，“侗亦僚属，不喜杀，善音乐，弹胡琴，吹六管，长歌闭目，顿首摇足，为混沌舞。”明人唐震亨著《唐音癸签》中说：“（琵琶）其器本产于胡中，马上所鼓，推手前曰琵，引手后曰琶。”《赤雅》中所记述的侗人“吹六管”，指芦笙；“弹胡琴”，指琵琶。这是侗族嘎琵琶最早的记述。

牛腿琴图

大琵琶图

嘎琵琶中的抒情短歌，属民间歌曲范畴；叙事长歌属曲艺范畴。

长歌中，篇幅短的只唱不说，称为“嘎常”，或叫“嘎常理”。曲目多为劝夫妻和睦，劝孝敬父母，劝孝敬公婆，劝戒烟酒嫖赌等内容。篇幅长的则有说有唱，以唱为主，称为“嘎经”。经，侗意即说古论经，有经传，经典的含意，泛指历来被尊崇的典范故事。其内容十分广泛：有反映侗族民间传说的，如〔开天劈地〕、〔人类祖源歌〕、〔祖公上河〕、〔迁徙歌〕、〔祖先落寨〕等；有反映侗族历史上重大事件的，如〔吴勉王〕等；有反映侗族青年爱

情生活的。如〔三百斤油〕。〔珠郎娘美〕。〔秀银吉妹〕。〔刘兰枝〕等，有以汉族故事为基础编唱的曲目。如〔二度梅〕。〔陈杏元〕。〔梁山伯与祝英台〕。〔毛洪玉英〕。〔秦香莲〕等。

侗族语言没有文字。嘎琵琶用侗语演唱，但都用汉字记录的手抄底本。从文学的角度看，它的主体是叙事诗。通过完整的故事，生动的唱词，以叙述为主，代言为辅，一人多角，塑造人物，表达思想感情，反映社会生活。它的唱词，句式长短不一，比较自由。有三字的短句，也有三十余字的长句。唱词对平仄，韵律，要求非常严格。一对唱词要押尾韵（侗胞称为外韵），此外还有内韵（指在同一句中出现的某一字与某一字的押韵）。中韵（指上句中的某字，与下句中的某字相押的韵）。

侗族过去没有延师授徒的习惯。嘎琵琶艺人，都是自学成才的。演唱也是以自娱娱人为目的，一般都不收费。侗家热情好客，嘎琵琶的艺人们，常常受到礼遇很高的接待。主要演出场地在鼓楼（二）。

嘎琵琶只有一个基本曲调，艺人根据各自的嗓音条件，艺术素养和内容的需要，能唱出许多不同的变体和风格。通道的陆庆兴，石兴成，黄宝林，黄汉章，吴怀友，石志远，吴保凡，吴尚德，杨光斗，靖州的杨灿德，杨家保和吴子成等，都是群众熟知的名手。

鼓楼照片

由于嘎琵琶是一人自弹自唱，形式十分简便，所以它有着深厚的群众基础。中华人民共和国成立之后，这一古老的民族文艺形式，取得很大发展。除一些优秀 的传统曲目继续演出之外，还编演了大批歌颂民族大团结，歌颂新生活的曲目。陆庆兴、黄宝林、石兴成等艺人，多次参加地、县的文艺汇演。在 1956 年的全省民间文艺会演期间，陆庆兴演唱的〔三百斤油〕，受到好评，并于次年参加全国少数民族文艺会演。许多专业和业余文艺工作者，对嘎琵琶的演出形式，伴奏乐队等方面进行一些试探性的改革，如湖南省歌舞团在六十年代初期上演的《琵琶夜歌》，就是根据〔嘎琵琶〕改编的。

黄宝林演出照

注一：吴勉（？～1385）明

代侗族农民起义首领。

注二：鼓楼，侗族村寨的公共建筑，是全寨居民休息、集会的

地方。

〔太平南曲〕 湖南曲种之一。流行于常德市石门县太平街地区。太平街地区位于湘鄂交界之地，历来是两省经济、文化交流的前沿阵地。湖南的荆河戏流传到鄂西南，被称为“南戏”，流行的丝弦

小曲，称为南曲。南曲的一个支派跨过武陵山，渡过沱水，在太平街一带落户，经过长期的衍变，形成太平南曲。究竟始于何时，目前无定论。

太平南曲有〔曲头〕、〔平板〕、〔悲调〕、〔紫云开〕、〔四季花〕、〔凤阳调〕、〔垛板〕、〔半边尾子〕等曲牌二十多首。曲调优美，秀丽，长于抒情。属曲牌联缀体结构。

太平南曲用石门话演唱，但受湖北口音影响，当地称为“北河音”。采用座唱形式。主要伴奏乐器是二胡、三弦，现已增加扬琴、板胡等乐器。有时也有笛子等竹管乐器参加伴奏。

南曲没有职业班社。艺人们常在婚丧喜庆及春节玩灯时，临时搭班演唱，收取少量的报酬。

南曲曲目有两种：一是由一、二首曲牌组成小调联唱，如《四季风光》、《联唱》等；二是由两首以上的曲牌组成的，有故事情节的大本书，如《四下河南》、《七姐下凡》、《梁山伯与祝英台》等。总共有十几个曲目。艺人张开明、汪太琼、齐世坤、季次孝、李子贵等对南曲的继承和发展，起过较好的作用。二十世纪七十年代后期起，南曲的一些曲牌，常为当地业余文艺团体所选用。所以南曲由过去的座唱形式逐渐作为表演唱或地方小戏而走上舞台。

〔地花鼓〕 流行于全省各地。有的地方叫“打对子”。“对子戏”。“对子调”，“花灯”，“地故事”。由一丑一丑表演的叫“单花鼓”，两丑谓之“姊妹花鼓”，二丑叫“双花鼓”。因为多在春节期间，走村串户进行表演，湘潭等地故称之为“排门花鼓”。

关于“地花鼓”的起源，有的说是明末安徽凤阳歌女带来的。从它的音乐和表演风格看，是在本省民间歌曲的基础上逐渐形成的。同治本《城步县志》卷四《风土·节序》引康熙二十四年原本的一段文字，“元宵，花灯赛会，唱玩薄曙”。这说明在康熙二十四年（1685）以前，花灯一类演唱形式，已在湖南流传了。康熙以后有关“地花鼓”的记载，更是屡见不鲜。“地花鼓”的曲调很多，常用的有〔望郎〕、〔采茶〕、〔比古〕、〔送郎〕、〔送财〕等。它们大都与当地的山歌、小调、劳动号子等有亲缘关系，分弦子腔和吹打腔两大类型。前者柔和细腻，后者粗犷热烈。

“地花鼓”的节目，可分为曲艺型、歌舞型和戏曲型三种。属曲艺型的“地花鼓”，大都有说唱唱，说唱结合的特点。如传统曲目《白牡丹》中的两个人物的对话，就是采用说、唱两个方式进行的。

目前，地花鼓在民间仍广为流传，特别是每年春节期间，有频繁的演出活动。

〔薅草鼓〕 湖南古老曲种。又名薅草锣鼓。日鼓。开荒鼓。茶山鼓。挖山歌。主要流行于湘西，湘北和湘中的广大山区。始于何时，无从稽考。清嘉庆（1796～1820）年间撰修的《石门县志》中引明代中叶石门知县严维的诗作，有“山讴挝鼓”之句。这是薅草鼓的最早记载。山区人民，在进行大面积开荒和山林垦复等群体劳动时，田主往往延请艺人（石门称歌师，慈利称师长）一至三人引亢高歌，借以消除疲劳，提高工效。演唱内容主要有两方面，一是歌师根据劳动现场的具体情况，即兴编唱，表扬工夫质量好的，善意地批评速度慢，质量差的。二是有唱本的传说故事。

薅草鼓在演唱时，有一定程序。一、首先唱歌头（又称引歌），即请神，扎寨，请土地神，太阳神就位，祈求他们保佑人丁兴旺，五谷丰登。二、说书，慈利称为扬歌，即演唱整本大书，如《说唐》，《三国》等。三、歌唱，即演唱情歌。艺人所谓“早上请诸神，中午喊古人（说书）；下午喊了花名就扯野葛藤（指唱情歌和即兴演唱）。四、送神，收工之时，唱歌送神。

薅草鼓都用当地方言演唱，属于曲艺范畴的大本书。曲目有两个来源，一是传统唱本，如《梁祝》，《孟姜女》，《二度梅》等二十余部。二是根据历史故事和传说改编，曲艺人口传心授。如《三国志》，《水浒》，《杨家将》，《薛家将》，《粉妆楼》，《天宝图》等近二十部。唱词句式以五言体和七言体为主，间或有

长短句和垛子句等变化句式。

薅草鼓用锣鼓伴奏。鼓师多为半职业性艺人和巫师，担任指挥及领唱，锣、钹的演奏者担任伴唱。石门、慈利等县的山区乡村，都有业余和半职业的演唱班子。知名的艺人有张普胜、刘朝富、唐植根、周大福等。

中华人民共和国成立后，薅草鼓仍在民间流行，并得到新文艺工作者的重视。经过整理的传统曲目和根据薅草鼓创编的新曲目，如慈利的《拜媳妇》等，参加过常德地区的曲艺调演。在1978年的全省民间文艺会演大会上，新化艺人演出的曲目，均受到好评。

〔番邦鼓〕 形成于华容的传统曲种。流布于华容全县、岳阳西部地区，以及湖北监利、石首、公安等县。始于何时，无史料可考。艺人中，有多种说法。华容艺人说是唐代从外地传入。依据是他们世代相传的歌头。有这样的唱词：“鼓槌一对七寸长，先讲中原慢打番邦。中原围困番邦地，内无粮草外无救兵。只有七名弟兄制下锣鼓，混出城来到中原搬救兵。因此上取名叫做番邦鼓。是前朝唐明皇手中和番直到如今。”岳阳的艺人说，一些中原人流落番邦。逃离之后，历尽艰辛，终于回归。后人为了纪念，将他们根据亲身经历，沿途乞讨时编制的唱词进行演唱，定名为〔番邦鼓〕。又因他们回归时，途中混过三关，又称〔三门鼓〕。

番邦鼓可坐唱，也可立唱；有单人式，也有双人式。演唱者边

唱边敲击锣鼓伴奏。用当地方言演唱。唱词七字句居多，通俗易懂，风趣生动。乡土气息浓厚。以唱为主，说为辅。道白的最后一句，接唱腔以作收束。

番邦鼓的传统曲目有四十多个。以“三衫九记”最有代表性。“三衫”即《白罗衫》、《珍珠衫》和《捡罗衫》，“九记”即《柜子记》、《借儿记》、《白布记》、《乌龟记》、《介子记》、《手巾记》、《金钗记》、《拜年记》、《风筝记》。中华人民共和国成立后，老艺人危松芝新编的《杨白劳命苦》、《包相弃官》、《六人头》等曲目，也受到群众欢迎。

〔围鼓〕即“围鼓子”、“围鼓堂”。是湖南的古老曲种之一。清乾隆二十五年（1760）《芷江县志》记载：“丧家每夜群聚而讴，鼓歌弦唱，彻夜不休，谓之‘闹丧’。此蛮左之遗，而所讴并非挽歌，大抵皆院本杂剧，施之吉席，其风屡禁之，虽少息，然率未尽革也。”乾隆五十三年（1788）及同治十三年（1875）的《黔阳县志》，都将此条原封不动地抄录，可见“围鼓”当时已在群众中扎根。道光元年（1821）的《辰溪县志》，对“围鼓堂”作了记述：“城乡善曲者，遇邻里喜庆，邀至其家唱高腔戏，配以鼓乐，不化妆，谓之‘打围鼓’，亦曰‘唱坐场’，士人亦间与焉。”这说明“围鼓”在当时已遍及城乡，且有知识分子参加了。

围鼓，又有“坐场班”、“唱八音”、“板凳曲子”、“唱堂戏”、“坐堂戏”等别称。演员少则四、五人，多则十人，分别兼操打击乐，吹管乐和丝弦乐器。多演唱整本戏曲节目或其中的精采选段。可一人一角，可一人多角。实际上是一种戏曲清唱形式。芷江、辰溪、益阳、湘潭、邵阳、衡阳、长沙、零陵、郴州、新化、茶陵等地的围鼓，深受群众欢迎。它没有固定的唱腔。根据演唱者的具体情况，选唱湘剧、祁剧、武陵戏、辰河戏、傩愿戏以及各地的花鼓戏唱腔。现在，围鼓仍在全省广泛流布。多年丧葬喜庆的场合演出。

〔丧鼓〕 丧鼓是湖南民间闹孝堂时演唱的曲种。流布于全省各地。又称鼓盆歌、跳丧鼓、九槌鼓、丧歌、孝歌、夜鼓子、丧堂鼓、挽歌。

关于丧鼓的起源，有多种传说。长沙有一说是蒙恬死后，其部下和群众围坟唱挽歌，以表悼念之情。挽晚同音，晚、夜同义，后来变为“夜歌”。岳阳艺人说，“楚国韩忠文被围，用鼓盆击奏，以迷惑敌军，后衍变为鼓盆歌。”全省大多数艺人，都说始自庄子。《庄子·至乐篇》第二节中载，“庄子妻死，惠子吊之，庄子则万箕踞鼓盆而歌（一）。”此处敲着盆子唱歌，可见丧鼓雏形。唐代樊绰在《蛮书》中说，“初丧击鼓以道哀，其歌必号，其众必跳。”上述文字，记载当时的“蛮”区（今沅澧二水流域的广大地区），有

跳丧击鼓的风俗。经过不断衍变，鼓盆歌发展为敲堂鼓（大鼓）伴唱说书讲故事。嘉庆廿二年（1817）《慈利县志》有：“唱丧鼓，打围鼓”的记载。民国廿三年（1934）编修的《慈利县志》载：“人死，棺欌讫，集众打鼓说书，彻夜达旦，名曰白丧。”人们将这种打鼓说书的演唱形式称为“大鼓”。至此，这一曲种已臻于成熟。常德地区的艺人在演唱丧鼓时，有独特的，固定的击鼓方法，称“九槌鼓”。其来历有三说：常德市艺人刘梦春说，是从请东、南、西、北、中五神，加上门神、家神、灶王爷、城隍土地等九神而得名。桃源艺人文子春说，是因在起唱前必用鼓槌敲九板。常德艺人戴望本、聂云根说，是因起唱前必先敲九下鼓边，因而得名。

丧鼓通常是一领众和的座唱或立唱形式演出时有一定程式。以常德丧鼓为例，其程式为，起鼓——请哥郎——奠酒，劝亡——说书——送哥郎。

起鼓，即在开唱之前，由慢而快地擂鼓三通。艺人称为“三长板”。即长沙的“喊暴祖子”。其作用有二，一是定堂；二是劈煞驱邪。

说哥郎，由演唱者采用唱、做、跳三种方式，表示礼请诸神或哥郎下凡，以保护当晚演出顺利进行。常演唱〔请哥郎〕、〔斩藤桥〕、〔招兵〕等曲牌。

奠酒，劝亡。由演唱者将死者生平事迹，编成唱词演唱，以悼念亡灵，安慰孝家。演唱〔哼歌转正板〕、〔奠酒〕、〔劝亡〕等曲牌。

说书，是丧鼓的“正书”部分，演唱中，长篇故事。其内容可因人、因地，因时而有所取舍。唱腔常用丧鼓调、大鼓调、鸳鸯调、马门调、苦悲调、上乙调等曲牌。

送哥郎，在丧鼓即将结束，或灵柩即将启动时演唱。音乐用〔送哥郎调〕。

丧鼓的唱词，多为七字句，也有十字句和五字句。除〔送哥郎〕的唱词是每三句构成一组外，其他曲调都是由二句、四句或六句、八句构成一组。多组构成一段。每段要求一韵到底。

岳阳西部地区如广兴州、许市等乡镇的丧鼓，当地称鼓盆歌，唱本结构分乱本头（又叫杂本头）和正本两部分。前者由开场白（介绍演唱者的姓名、职业、住址），问唱（提问）、答唱（答问）组成。多为即兴编唱。问、答都以四句为一段，前二句仄声，后二句平声，押底韵。正本为曲目的正文部分。

丧鼓有悠久的历史，有深厚的群众基础。由于有特定的演唱条件和环境，不宜在一般场合推广。但《十月怀胎》、《怒打马皇亲》、《九人头》、《阎王打更》、《彭大人上汉阳》等一百多部优秀传统曲目，至今仍在民间广为流传。

注一：见陈鼓应《庄子今注今译》第450页

注二：喪鼓和彈詞等曲种的传统中篇曲目，讲述一个冤案故事。

〔说鼓〕 又称唢鼓、说古、说鼓子，流行于常德地区临澧、石门、津市、汉寿、安乡、岳阳、华容等县市。形成于清顺治年间，即十七世纪中期。

说鼓有三种表演形式：独角、二人说鼓和三人说鼓。独角，一人站立鼓后，双手轮奏一个双面皮鼓，说唱故事。在说唱间隙，吹奏唢呐曲牌。二人说鼓，由上手（主唱者）兼击鼓，下手演奏唢呐伴奏。三人说鼓，即在二人基础上，增加一人与说唱者插科打诨，问答对白。一般流行最广的是二人说鼓。

说鼓没有固定的演出场合。表演时，先吹奏〔闹台曲〕，然后由主唱者念白（讲故事）。念完一段，再唱最后两句（或一句），唢呐按腔吹过门。如此循环反复，直至一个故事唱完。

“说鼓说鼓，以说为主。”说鼓的说白部分有散白和韵白两种。散白用来叙述故事情节，或插以科诨；韵白则用在引子部分，类似戏曲的定场诗。

说鼓的曲目，多取材于长篇演义小说和传奇故事。如《三国演义》、《七侠五义》、《天宝图》、《安安送米》、《山伯访友》等数十部。代表性艺人有周昭学、刘清斌、苏文钊（已故）、段训

友。金行文等。

中华人民共和国成立后，这一古老的曲艺形式，受到新文艺工作者的关注。出现一些优秀的现代题材的曲目。如《雷锋的故事》《水落日出》等。七十年代中期以来，石门的贾国辉等，对说鼓进行一些改革尝试，改散白为韵白，将两旬唱腔，改为说白后接唱半句唱腔，造成奇峰突起之势，并创作《书记吹笛》等曲目，收到较好的演出效果。

〔对鼓〕，是在说鼓基础上衍变发展而成的曲种。主要流行于澧水流域的石门、临澧、津市、澧县等地。

关于对鼓的缘起，无史料可查考。据澧县艺人李经楚介绍，“清顺治（1644～1661）年间，澧水一带的居民，为祭悼屈原，水上龙舟竞渡，岸上击鼓助威。掌鼓者各击一面大堂鼓互相戏谑，吹唢呐者为其伴奏。道光（1821～1850）年间，澧州有一失意秀才苏金福，长于说书打鼓，对旱鼓进行改革，并定名为对鼓，使之流传至今。”

对鼓一般在秋收之后，或是婚嫁等热闹场合演出。

对鼓，是二人相对击大鼓，或四人分两组相对击鼓。唢呐为之伴奏以烘托气氛。演唱为问答式。二人（或二组）各唱一句，或各唱一段，有问有答。唱词有句对和段对两种形式。演唱时，用鼓和

唢呐演奏前奏和尾奏。演唱进行中，随腔敲击鼓点。句对一般用在高潮处，唱腔之后不甩腔，互相紧接。

对鼓曲目以短篇为主。可演唱历史故事，也可演唱民间传说。唱词多即兴创作。艺人称“见子打子”。有四句式和三句式两种基本句式。四句式唱段为七字一句，音节为“二二三”。三句式唱段有七字和五字两种句式。第一、二句为五字，第三句为七字。五字句的音节为“二三”。

对鼓音乐为曲牌体制。

新文艺工作者参加创作的《接小华》、《乡下妹子闯江湖》、《赛歌》、《包公监考》等曲目，深受群众喜爱。

〔跳三鼓〕 湖南古老曲种之一。流布于常德地区的大部分县市，以及湖北枝江、公安、江陵等地。形成期无史料可考。最初是选唱一些诗、词、赋作品。艺人称“八股中占了三股。”因而得名。也有人解释因由三人同台演出，所以叫跳三鼓。

跳三鼓可座唱，也可立唱。三个演员三面鼓，摆成“品”字形。演唱时，适当辅以表情动作，形式非常活跃。

跳三鼓的唱词是“三句头四句尾”，即七句为一段，一韵到底。一首唱段中有小开门、小锁尾、大开门、大锁门之分。“三句头”是，第一句为小开门拖腔；第二句为空腔（落板）；第三句为小锁

尾。“四句尾”是：第一句大开门高腔；第二句停腔落板；第三句联句插白；第四句大锁尾。这些特征可以归纳为：三句起，四句落，七句八句要抢过。切记莫唱六句歌。迈步向前走，半步向后梭。

（注一）

跳三鼓的曲目分正书。散歌两种。正书有《五娘上京》、《雪梅吊孝》、《红石岭》、《山伯访友》、《杏元和番》、《朱砂印》等六本。散歌有《上江景色》、《下五府》、《下江南》、《八大江湖》、《王婆骂鸡》、《秋江河》、《卖麻糖》等。

〔三棒鼓〕 全省流行的走唱类曲种，又名三班鼓。三槌棒，花鼓。龙山县还有一种用土家语演唱的三棒鼓。

三棒鼓在湖南何时开始流传，无史料可查考。艺人中，有多种说法。一般认为与凤阳花鼓的传人有关。

三棒鼓以唱为主，以表演为辅。常见的有四种表演形式：单人式，即一人坐唱，将小锣系在鼓架上，边唱边敲击锣鼓，边抛鼓棒。双人式，一人双手抛动三根小棒，边抛边打鼓边演唱故事；另一人操小锣并伴唱。三人式，即在双人的基础上，另加一人双手抛动七把柳叶刀以辅助表演。四人式，即在三人的基础上，再加一人操钹，边伴奏边伴唱。通常是二人表演者居多。三棒鼓的技艺性较强。常见抛刀，抛棒的方法有三十几套。

三棒鼓的曲目短篇占多数。中、长篇多演唱传说故事，如《赵五娘》、《杨家将》、《梁山伯与祝英台》、《三打华府》、《陶澍访江南》等。短篇曲目“见子打子”，由表演者即兴编唱。

三棒鼓的唱词以四句为一节，通常是“五五七五”的结构形式。音乐上是由一基本曲调反复演唱。

旧社会，三棒鼓艺人被贬为“叫化子”（注），社会地位极低。据民国十二年（1923）撰修的《慈利县志》记载，“此处有弄蛇者，演猴狗剧者，花鼓者，狮子舞者，扮土地者，莲花闹，三班鼓者，其奏技凡此为乞钱。”中华人民共和国成立之后，艺人的社会地位大为提高，作为曲艺艺术的三棒鼓，得到发展。它不仅能在禾场、草坪等场所演出，还搬上舞台，有的还在地、县的文艺会演中受到奖励。邵阳县艺人向九会技艺高超，能边演边抛耍七把柳叶刀，1956年获原邵阳专区民间艺术会演一等奖。龙山县艺人刘玉林，长期活动在湘、鄂、川、黔的毗邻地区，积极宣传党的政策，受到群众称赞，其事迹已载入新修的《龙山县志》。常德艺人高德友等人，培养了一些青年演员，使三棒鼓的演唱队伍后继有人。

注：叫化子，即乞丐。

〔长沙大鼓〕 新曲种，1958年原长沙市曲艺队欧德林创作，演唱时，演员一手执鼓签敲击书鼓，一手执小云板。首先在长沙地区流行，稍后，临湘、茶陵等县也有人学唱。

长沙大鼓的音乐为四个腔句组成段式结构。音乐以常德的澧州道情渔鼓和湘剧弹腔北路慢板为基础，并吸取湖北大鼓音乐的某些音调发展而成。只有一个基本曲调。主要曲目有《博爱姑娘》、《晕头转向》和《三婿拜寿》。十年动乱后，因长沙无专业曲艺团队，现已无人演唱了。

〔单人锣鼓〕 全省广为流布的曲种，由一人边唱边敲击锣鼓，演奏各种乐器。湘潭、浏阳、衡阳等地，过去有人能演奏，但不能同时演唱及演奏其他的管弦乐器。省曲艺团演员李迪辉经过不断改革，创造为一个较完备的曲艺形式。他一人操一套完整的打击乐器，还兼奏唢呐、笛子、笙、胡琴等乐器。演唱方面，博采花鼓戏、湘剧之所长，形成自己的独特风格。他表演的《自卫反击传捷报》、《王老倌进城》等节目，深受群众喜爱。

〔花鼓坐唱〕 益阳地区流行的新曲种。

二十世纪七十年代中期，一批新文艺工作者看到二人转坐唱《处处有雷锋》之后，深受启发，于是他们创作一个《硪歌嘹亮》，

采用围鼓坐唱的表现方法为基本形式，以花鼓戏曲调作基本素材，并糅进劳动号子。小调的某些音调，根据内容的需要，作一些板式变化。运用独唱、合唱等形式，并适当作些台位调度。人物进进出出，获得较好的演出效果。1975年参加全省曲艺会演。次年又晋京参加全国曲艺调演。许多专业文艺团体，先后学演，中央和省电台、电视台进行录音录相，出版社收入曲艺专集。从此，花鼓坐唱作为一个新曲种被肯定。嗣后，又出现《看茧花》、《斩阎罗》、《巧腾房》、《双过门》、《猪八戒寻嘴巴》、《追鱼》、《种子发芽》、《中秋月儿圆》、《金凤缘》等十余个新曲目。

〔嘎堂套〕 瑶族曲种，又叫“合合充充”，流行于资兴市的瑶族地区。一般在喜庆聚会时演出。是“调王”^(一)中的精彩段落。形成期无考。根据艺人盘贡兴（1917—）提供的七代师承关系推算，已有三百余年历史。以唱为主，辅以说白和表演动作。由一男一女表演。男的手持牙筒^(二)，铜铃，牛角等作道具，女的摹仿生产、狩猎及其他劳动动作以衬托。用锣鼓乐伴奏。曲目有《开天劈地》、《三妹制歌制舞》、《织箕帽》等十余个。艺人保留有世代相传的手抄本。

注一：调王，即完盘王愿，为瑶族一种风俗活动。

注二：牙筒，类似戏曲中的牙笏。

〔春锣〕 全省大部分地区流行又名春鼓、打春、报春、赞春。原为开春之时，艺人向农户通报农事季节的一种曲艺形式。也有些地方常年演唱，称为“四季春锣”。始于何时，无从稽考。

演唱时，艺人走村串户，随带春锣（小锣）一面，小鼓挂于颈上，边唱边敲击鼓边，吟唱一段后，用锣鼓奏过门。唱词可即兴编唱恭维主家五谷丰登，六畜兴旺，添丁进业等吉利话，也可演唱短篇故事，以求施舍。许多地方流行的送春牛，送财神，送麒麟等艺术形式，情况与春锣相类似。送春牛在全省大部分地区流布，多在立春日所在的月份演唱，有的兼卖历书。送麒麟流行于新化、涟源等地。表演者手持木雕麒麟，口念颂词，音乐似吟似唱。送财神又称抬财神，贺财神，全省流行，多在春节或农历三月十五日即所谓财神生日时演唱。它由一人手持印着赵公元帅骑虎的财神象的红纸，贴在人家门上，讲唱吉利话，求得主家的施舍。有的无伴奏，有的用小锣、小鼓伴奏，也有用唢呐吹奏花鼓戏中的《送财调》。

春锣艺人，传统上都属乞讨性艺人。唱词多即兴创作。但也有世代相传的手抄唱本。由于这类形式较简便灵活，为革命文艺工作者所运用。一九三〇年，红军宣传部门，曾将红军的政策纲领编成春锣词，对教育群众，组织群众，起过很好的作用。

红军春锣词复印件

〔贊土地〕 又称唱土地、讲土地、扮土地、土地神、土地戏。湖南古老曲种之一。桃源等地艺人说始自唐末。全省广为流布。为艺人沿门挨户进行演唱。

贊土地可分“化装”与“不化装”两个类型；化装的类型中又有带面具与不带面具之分。

不化装的贊土地是由一人或两人唱，一人唱主词，另一人帮腔。用小锣伴奏。唱词多根据主家的具体条件，即兴创作。多为祝福恭维的吉言。衡东艺人谭贊玉，收藏有贊各行各业的唱本。其中还有在1927年歌颂农民协会的段子。

照 片

化装的贊土地，如醴陵的贊土地，除白天由一二人唱的土地外，还有在晚上化装成土地公、土地婆去人家演唱的，叫做晚土地。这种形式组织人数较多。除两个演员外，还有一个乐队伴奏，并担任“合腔”（即帮腔）。晚土地中所唱的“贊”，要依次用〔高腔〕、〔神腔〕和〔汉腔〕三种曲调唱出。高腔与湘剧高腔相同，神腔与花鼓戏的神腔相同，汉腔是一些地方小调。

桃源、慈利、常德、大庸、汉寿、石门等地的贊土地，叫土地戏。表演者一人手持拐杖，头戴假面，扮作土地公公。后又增加一人扮土地婆婆。原是傩戏中的一种特定的演唱形式，经过长期的发展衍变，而成为独立的曲种。它的唱腔十分丰富，大致分为诵唱型。

打趣型。叙事型三个类型。常演的曲目有《桃源洞》、《万山关》，《十月怀胎》等三十多个。其中短篇曲目较多。

贊土地流布地区较广。表演形式和唱腔都不尽相同。武冈等地由巫师演唱，靖州等地又有单土地，双土地和三人土地之分。单土地由一人饰土地公，唱时自击小锣伴奏，双土地则是在单土地的基础上增加一土地婆，唱时打筷子伴奏，三人土地是由一人饰土地公，余二人饰土地婆。曲目有《十月古人》，《十字歌》等。

贊土地是一个具有风俗性的曲种。各地都有一些有影响的艺人。如醴陵的柳发科，衡东的谭贊玉，衡山的曾秋成，慈利的朱晚湘，常德的郑觉唯，毛林秋（已故），胡光炎，吕利华等。中华人民共和国成立后，除汉寿等地叙事型贊土地发展成为演唱长篇故事曲目外，一般以唱土地为乞讨手段的贊土地，已不多见。

〔莲花闹〕 又作莲花落，莲花乐，是湖南的古老曲种之一。走唱形式。宋代以来，就在民间广泛流传。宋晋修《五灯会元》卷十九中有这样的记载，“俞道婆……常随众参向琅琊……一日闻丐者唱〔莲花乐〕。”明人归庄在《万古愁》中也说道，“遇着那老衲子参几句禅机妙……遇着那村农夫唱几曲田家乐，遇着那小乞儿打一套莲花落”。湖南究竟始于何时，无从稽考，一般认为至迟在明代就已有流布。衡阳籍思想家王夫之（1619～1692）在

其杂剧《龙舟会》第三折中，主人公谢小娥的唱词有“更不消曲按琵琶，陪几曲〔歪腔调〕哩落莲花”之句。说明当时湖南民间有了莲花闹这一形式了。到了清代，莲花闹不仅由艺人在民间流动演出，还走上舞台。衡州花鼓戏《大盗洞》中“捉蛇”一折，有叫化子（乞丐）唱莲花闹的情节。该剧是一个有二百余年历史的优秀传统剧目。

莲花闹有两个类型。一种是汉寿艺人所谓的“唱口”，它的旋律性较强。如衡阳、衡南、常德、湘潭、邵阳等地的“莲花闹”，茶陵的“比比歌”，祁阳、零陵、东安、武冈等地的“零零落”，常德的“打漂”，新化、娄底、邵阳一带的“兴隆山”等均属此类。它们的唱腔因各地方言不同而互有出入。但都以“正文”近似朗诵调，衬腔部分热烈欢快，个性很强为特点。衡南的“莲花闹”曲调，可分为三种。一是旋律起伏较大的〔九九十八弯〕；二是音调激越的〔老莲花调〕；三是有板无眼的〔打案〕。

第二个类型是“喊口”。它没有唱腔，只是把有组织的韵文，用节奏性的朗读加以处理。湘中、湘北的“莲花闹”多属此类。

演唱时，唱者用竹板打节奏作为伴奏，或作为句、段间的间奏。通常左手执两块小竹板，中间用绳子串连，右手执一锯齿状的长竹板，可敲击，也可刮奏。多为对唱，也有独唱、齐唱，一领一合或一领众合等形式。

莲花闹的唱词结构为上、下对句，以七字句为主。五字句、六字句及三、二、三（或二、二、四）音节形式的八字句，也常有出现。一般是下句押平声韵，但也有句句押韵的段子。

莲花闹唱词内容有，唱古人故事，宣扬伦理道德，劝人行善等。它常用古诗句、民间谚语格言，口头禅联缀而成。一般是根据主家的身分，即兴编唱恭维、祝福之类的吉利话，以求得施舍。间或有一些诙谐、讽喻的唱段。如衡山艺人武智雄演唱的南路牌子莲花闹《懒婆娘》，令人捧腹。它演唱传奇故事的段子不多，仅发现衡南的《七子团圆》，衡阳的《雁蚌相争》两个曲目。

现在，随着乞丐的逐步消失，封建把头式的乞丐王已经绝迹。以唱莲花闹作为乞讨手段的演唱活动，不复多见。但作为一种曲艺形式，它仍具有很强的生命力。经常出现在专业和业余的文艺舞台。《南门口》、《第二次恋爱》等优秀曲目，在全省和全国的文艺会演中，受到好评。

〔霸王鞭〕 全省广为流传的曲种，又称“金钱棍”、“九子鞭”，“花棍”、“金钱花”，“耍拉其”。形成期无考，表演人数不拘。可一人；可数人，也可更多的人参加，演唱者边唱边舞动一根长约三尺的竹竿或木棍，两端串铜钱四、五枚，摇起来哗哗作响。有一基本曲调。曲目内容较广泛，有对主家一般性的恭维奉承的唱词，也能演唱

传说故事。如《姜子牙说亲》，《二十四孝》，《孟姜女》，《盘古开天地》等。

中华人民共和国成立后，霸王鞭这一曲艺形式，多次在全省和各地，县文艺会演中出现，靖州艺人刘兴敏等，还获过奖励。许多新文艺工作者利用它编创一些新的曲目。1975年，会同的《丰收歌儿响四方》，作为优秀节目，收入舞台艺术片《群众文艺开新花》。

邵阳市桥头区文化馆肖乾宜等新编的霸王鞭曲目《鸭妹子》，参加1985年7月举办的邵阳地区民间艺术大会演，获创作、表演一等奖。

照 片

〔雷却〕 瑶族曲种。流行于江华、江永、道县、宁远、兰山及广西富川等县的瑶族地区。因演唱时，有规则地出现“那罗里”的衬词，故又名〔那罗里〕。雷，是瑶语的音译，即吟诵的意思，却原意为曲，就是说这种艺术形式叫“吟曲”，“诵曲”，不是“唱歌”。瑶族人民认为歌是抒发感情，曲是叙述故事的。演唱时不用伴奏，由歌者一人自吟自唱。传统曲目有反映瑶族人民祖源的《千家洞》，有根据汉族地区民间故事编创的《崔文瑞》、《梁山伯》等。

雷却有〔那罗里〕和〔嘞哪嘞〕两种不同的唱腔。前者在普通场合演唱，后者在还盘王愿时演唱。它由〔洪水河〕、〔荷叶杯〕、

〔梅花宛瑞〕等七首曲调组成。

〔甘嘎〕 又名谈笑。瑶族曲种。流行于常宁、祁阳、桂阳、新田接壤的瑶族地区。始于何时，无文字可考。据常宁县的瑶胞介绍，甘嘎的产生，有三方面的原因：一是因为瑶家过去生活较苦，如遇喜庆之时，来客无法度夜，因此借演唱甘嘎的演唱，解决客人无处安身的窘境；二是瑶家好客，特别遇上久别的亲友，就会谈吐不休，借甘嘎交流感情；三是瑶家有喜爱歌唱的习惯。久而久之，光唱歌不能满足人们的要求，于是发展成为甘嘎这样的曲艺形式。

甘嘎一般在喜庆聚会时演唱，有说有唱，无乐器伴奏。演唱过程中，表演者常适当借助一些诙谐风趣的语言或动作，以取得更好的演出效果。唱腔多用“赶从”（平腔瑶歌）的曲调。表演者一至二人。当地有“歌母”（一）时，往往由歌母担任主唱。

甘嘎的内容很广泛，除日常生活、生产有关的事物外，还演唱历史故事和民间传说。唱词的基本句式为三·七、七·七。如：娘人多／一人唱歌众人和／娘子十人说十句／仔（我）是一人奈不何。

甘嘎的演唱比较自由。可先唱后说，也可先说后唱。演唱的内容有一定程式，通常第一晚唱生活、生产有关的内容；第二晚唱《盘王歌》、《梁山伯与祝英台》等曲目；第三晚唱〔云梯歌〕（二）。现在只能唱一个晚上。第二、三晚的曲目，已很少有人会唱了。

常宁艺人益四妹(1913—)，从1929年开始学唱。虽一字不识，但记忆力强，师傅口传心授的曲目，能常记不忘。嗓音条件也很好，是当地公认、德高望重的歌母。

甘嘎是一九八二年由常宁县文化馆挖掘出来，后根据此形式创作的《瞒麻滴》(二)，参加衡阳地区曲艺会演，被评为演出一等奖和创作二等奖，并受到省文化主管部门和曲艺界专家的好评。

注一：歌母，群众对会唱歌的妇女的尊称。

注二：云梯歌。有唱词二百八十余行，讲一对情人如何架上云梯上天结成良缘的故事。

注三：瞒麻滴。瑶语，看岳母。

〔排话〕 苗族曲种，主要流传于城步苗族自治县五团、江头司一带和绥宁县少数苗寨。“排话”的形成年代已无法考究，据五团中山村68岁的老人银运高讲：“苗家世世代代有演唱排话的习惯，排话又是从讲古变化出来的”。过去，苗族的讲古艺人为了便于记忆，上口，引人入胜，就将所要讲的讲古内容编成一套一套的套话，久而久之，演变成有固定格式（最少三字句，一般七字句，最多九字句），有严格韵律，有固定唱腔的“排话”。

排话用苗语演唱，由于艺人多是文盲，其曲目都系口头相传。

也有用汉字记录的脚本。

排话以唱为主，也插有用来讲的韵句，曲调自由，带有浓郁的苗歌风味，擅长于叙事抒情，没有乐器伴奏。

排话的曲目比较丰富，有长篇、中篇和小段，至今保留下来的代表性曲目有《颂梅伯意》、《文王八卦》、《姜子牙》、《八仙过海》、《卖桃郎》、《白鹭鸶》、《十写》、《十二月当兵》等二十多个。其内容有唱古人，唱鬼神，也唱今人。

排话的演出场地不限，可以在火塘边，禾坪上，大树下，大家坐在一起，就可以进行演唱，可以由一人演唱，也可以由二人或三人演唱。但只要开了场，就可以通宵达旦地唱个不停。一直到达尽兴为止。

排话没有专业艺人，一般是半职业性。其艺人又多是当地颇有名气的苗歌手和讲古能人，其代表性艺人有杨多香，银清妹，银运高，银龙等。

一九四九年以后，由于新的文艺形式的传入，排话这一古老的曲种逐渐衰落，至今只有少数几个艺人还能演唱。

〔古恩〕 苗族曲种，流传于城步苗族自治县五团江头司一带苗乡。“古恩”是苗语，翻译成汉语是唱古人或讲古人的意思。据艺人介绍，古恩是苗族一种最古老的口头艺术。

古恩的演唱形式主要有两种，一种是只讲不唱，讲的全是七字句韵文，多为中、长篇曲目；一种是以唱为主，杂有少量说白，其曲调多采用苗族民间歌曲。由一人演唱（讲），一人用七弦琴或竹笛伴奏。

古恩的演唱内容主要是苗家的迁徙史、英雄史诗。现保留的主要曲目有，《开天辟地》，《杨再兴》，《轩辕洞》等。

古恩一般是在比较隆重的苗家节日里由有名气的歌师或巫师演唱，用以称颂祖先的创业功德，教育全寨民众和子孙。新中国成立后，这种活动逐渐少了。现在还会唱的只有李亥姣等少数几个七十、八十岁的老艺人。

〔圣谕〕湖南古老曲种之一。“圣谕”是指天神帝皇之旨意，圣贤先哲之良言，通过表演者以晓谕世人。何时形成，尚无定论。有的说形成于元代。（一）怀化的艺人说“早在唐朝就已形成，元明之际流向社会”。（二）它流布于全省各地。

圣谕有两类，一是只讲不唱的，称为“讲圣谕”；二是黔阳、辰溪、沅陵、常德等地流行，有宣叙性较强的唱腔的“唱圣谕”。“唱善书”。

圣谕由一人表演，演员身着长衫，端坐在桌边。道具也较简单，仅用一方醒木（惊堂木）来帮助渲染气氛，提醒听众注意力集中。

文字部分为散文。韵文有词。内容多圣贤古训，劝人行善等。没有专业艺人。中华人民共和国成立后，此形式不复多见。

注一：见《湖南音乐普查报告》第439页。

注二：见怀化地区曲艺资料汇编。

〔独角戏〕是全省流行的一个曲种，由一人表演。常用一床席子或被单围成一个圆形小表演区。有的仅用一把伞遮掩，所以它又有“簾子戏”、“被窝戏”、“隔壁戏”等别称。它没有固定的音乐和曲目。有时表演“狗打架”、“杀猪”、“打锣鼓”等口技，有时也夹唱一些民歌或戏曲，曲艺节目的选段。形式上非常灵活。还有一种“独角戏”，是在“顺口溜”的基础上发展起来的。与“顺口溜”不同之处是首、尾两句按地方戏曲调起唱腔。第一句唱完，中间接“顺口溜”。最后一句唱拖腔。伴奏乐器除弦乐外，还可加唢呐和打击乐器。一人多角，出进进，可立唱，可走唱。舞台调度较自由。1939年元旦，张天翼、唐人等人创作的独角戏《金鸭帝国的大粪王》等节目，在邵阳街头演出，宣传抗日救国的内容，幽默风趣的表演，受到群众欢迎。中华人民共和国成立之后，也常有业余文艺团体演出独角戏的节目。

〔顺口溜〕是一种只说不唱的曲种，全省广为流布。始于何

时，尚无足论。表演时，演员依靠流利的口齿，紧凑的节奏，画龙点睛的动作，表演出几个不同性格的人物形象来。文学部分是韵文形式。原湖南省曲艺团演员彭丙元擅长表演〔顺口溜〕的节目。他表演的《小丁的转变》、《计划生育 好处多》等曲目，曾产生过较大的影响。

〔多源〕 桐族曲种。又称款古。刚宽。刚古。与汉族地区的“说书”，异源同流。

桐族过去没有文字，但有语言，属汉藏语系壮侗语族侗水语支。有关桐族的历史、故事，往往通过“坐吉”的形式，世代相传。坐吉又称“讲款”、“讲史”。即由最有威望的长者，召集全寨群众，宣讲族源、历史、农事常识、寨规民约，每讲完一段，群众随即附和“唏呀”的叫喊声。多源就是在这个基础上，逐渐发展衍变而成只说诵，无歌唱，也不需乐器演奏的曲艺艺术。它有底本（用汉字书写，用侗语表达），一般采用散文叙述故事，中间插有诵叹性质的韵文段落。说、诵交错进行，互相补充。通过完整的故事，生动的语言，运用白描，夸张，铺排，对比，拟声等多种手法，通过演员传神的表演，使人如临其境，如见其人。它的曲目很多，反映爱情生活的有〔三郎五妹〕、〔帅哥美娜〕、〔喜曼琬玉〕、〔花女柳生〕等百余个；反映农民起义的〔吴勉和白若〕、〔吴妹和八哥〕。

〔杏妮〕、〔望夫坟〕等数十个，根据汉族故事编演的有〔孟姜女〕、
〔白蛇传〕、〔梅良玉〕等数十个。

多源没有专业艺人，一般唱琵琶的演唱者，都是多源的表演者，
它不需要乐器、道具，形式非常简便，所以深受同胞喜爱。长期在
通道担任领导职务的姚荣义，经常利用多源这个形式，编演许多宣
传党的政策的小段，收到寓教于乐的效果。

〔讲故事〕 湖南古老曲种之一，又名讲白话、讲评书，全省
各地均有流布，长沙唐仁芳、潘子和、廖夔、欧德林等人，造诣较
深。廖夔善讲《三国演义》的故事，故有“廖三国”之称。中华人
民共和国成立之后，讲故事由于形式简便，群众易于接受，易于掌
握，许多基层单位都有故事组的组织，演出故事会，除表演传统曲
目外，还编演大量的革命故事。如欧德林创作的《炸龙口》，
1958年参加全国第一届曲艺会演；尹建德创作的《智擒秦昌奎》，
在1981年全省文艺创作评奖活动中获奖。

〔笑话〕 是一个只说不唱的曲种，类似单口相声，全省广泛
流布，表演者讲一些滑稽、幽默的小故事，适当辅以传神的动作，

以引人发笑，收到寓庄于谐的艺术效果。原湖南省曲艺团上演的方言笑话《啰嗦先生》，受到观众好评。从事笑话表演的欧德林（已故），屈炳炎，彭炳元等，在艺术上都有较深的造诣。

〔快板〕 只说不唱，有单人，对口和快板群快板剧之分。说与板紧密配合，有一定的节奏和韵律。基本句法为七字句，也有长达十几个字，短到三五字的。多用方言。在一个段子中，可一韵到底，可换韵，也可押两句一韵的“花韵”。全省大部分地区流行。地方戏曲中，也间常出现这种形式，称为“数课子”。演员可以自己击板，也可以由别人击板，演员配合内容，做各种画龙点睛的动作。（接下页）

由于快板这一曲种比较简便，灵活，经常出现专业或业余文艺单位的演出晚会上。长沙艺人彭国泉创作并表演的《打老鼠》，于 1960 年参加全国职工文艺会演，受到好评。后来参加在怀仁堂的汇报演出。怀化市艺人杨楚行，从七十年代后期以来，深入到邻近四县的 33 个乡，141 个村，367 个村民小组和 36 个集镇进行义务演出。他创编曲目数百个，多取材于计划生育、森林法、遵纪守法和各种劝世文，深受群众欢迎。1982 年，湖南电视台将其事迹摄为专题片，进行播放。武冈县艺人钟庭贵，从五十年代初期至七十年代末，创作演唱一千二百多首快板。湖南人民广播电台多次播放他的节目。《湖南日报》和《人民日报》，以“一副竹板走天下”为题，介绍他的事迹。

〔三句半〕 又名十七字谣，全省各地都较流行。初为一种民间文学形式，后常在群众业余文艺演出活动出现。文学部分由韵文写成。其一、二、三句五字（也有七字的），第四句二字（或三字）。多由四人表演。有时也可由一人或二人表演。可念可唱。前三句作铺垫，最后一个半句，类似相声中的包袱，出意料之外，又在情理之中，出奇制胜，往往收到较好的语言艺术效果。由于形式活泼，易于运用，深受群众的欢迎。它没有固定曲目和专业艺人，唱词多根据当时的具体情况，即兴编创。在群众性文艺联欢会上，经常有

这个形式的节目。

〔相声〕 原为北方曲种。以引人发笑为艺术特色。以说、学、逗、唱为艺术手段。表演形式上分单口（一人），对口（二人），群口（三人以上）三种。抗日战争期间，有“抗日先锋队”在邵阳演出过。五十年代初，由部队文艺工作者再次带入湖南，深受群众喜爱。在专业、业余文艺演出的晚会上，常有相声节目。省曲艺团吉马、郭新，省广播电视台艺术中心刘景林，省文联杨其峙，业余文艺工作者张石愚、马进信、张武等相声演员，都有相当的群众基础。周安礼、杨其峙、郭新三人创作的《啊，马王堆》，卢克宁创作的《雅丽，你在哪里》，在1984年“全国相声评比”中获奖。

〔数来宝〕 北方曲种。又名顺口溜、流口辙、练子嘴。最初是艺人用以走街串巷，在店铺门前演唱索钱。由于艺人把商店经营的货品夸赞得丰富精美，“数”得仿佛“来”（增添）了“宝”，因而得名。（注一）二十世纪五十年代初期传入湖南之后，经常出现在专业和业余的演出活动中。

数来宝的基本句式为上六下七，上句六字为三三，下句七字为四三、二五、二二三。上下句末尾一字要押韵，并在同一声调。两句一组，可一组一韵，也可连续多组一韵。表演时，通常使用七块

板儿。大竹板两块作大板，小竹板五块作小板。七块板有多种打法，演唱之前的开头板和演唱中的小过门，打出种种花点制造气氛，有时摹拟某些音响，以助于表达唱词内容。

注一，见《中国大百科全书·戏曲曲艺卷》

〔快板书〕 原为北方曲种。二十世纪五十年代初期传入我省。当“数来宝”进入小型游乐场所后，艺人将见景生情，即兴编词为说唱故事，并突破原有句式、节奏和押韵方式，逐渐形成一个不同于快板、数来宝的新曲种。（注一）。一人说唱，并自击竹板和节子。以节子掌握节奏，以竹板辅助和烘托气氛，曲目多为短篇。传入湖南之后，为许多专业和业余文艺团体采用。怀化铁路局职工覃慧君，是快板书业余演员。她创作并表演的《接女婿》，于1979年10月参加全省群众文艺调演，并获创作三等奖。

注一，见《中国大百科全书·戏曲曲艺卷》

〔大擂拉戏〕 原为北方曲种，系擂琴名家王殿玉所创制，王氏在坠琴基础上创制的擂琴，能模仿各种动物的鸣叫声和戏曲中生旦净末的不同音色。省曲艺团田涛演出的京剧《二进宫》，花鼓戏

《比古调》和擅琴独奏曲《养鸡场的早晨》等节目，深受湖南听众的欢迎。